

Denecke, Wolfgang

Ein heißer Strahl und erkaltete Wände. Vom Umgang der Schule mit lebenden Kulturen

Pädagogische Korrespondenz (2001) 27, S. 31-44



Quellenangabe/ Reference:

Denecke, Wolfgang: Ein heißer Strahl und erkaltete Wände. Vom Umgang der Schule mit lebenden Kulturen - In: *Pädagogische Korrespondenz* (2001) 27, S. 31-44 - URN: urn:nbn:de:0111-opus-82785 - DOI: 10.25656/01:8278

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-82785>

<https://doi.org/10.25656/01:8278>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<https://pk.budrich-journals.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, veröffentlichen oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Mitglied der

Leibniz
Leibniz-Gemeinschaft

Diskussion

- 5 **Martin Heinrich**
Was heißt hier eigentlich »Widerspruch«?
*Zur Kategorie des Widerspruchs in den Kältestudien –
eine Replik auf Heinz-Elmar Tenorths jüngste Kritik*
- 31 **Wandel von Schule I**
Wolfgang Denecke
Ein heißer Strahl und erkaltete Wände
Vom Umgang der Schule mit lebenden Kulturen
- 45 **Wandel von Schule II**
Marion Pollmanns
Schlaglichter politischer Bildung 1964 und 1997
Zu Wandel und Kontinuität der Bemühungen um Identifikation
- 58 **Wandel von Schule III**
Andreas Gruschka
Ordnung muss sein!
Wie verändert sich die Erziehungsfunktion der Schule?
- 74 **Kältestudie**
Karin Kersting
Vom Ausbrennen und Kaltwerden
- 94 **Aus den Medien**
Martin Heinrich
Wie die Bildungspolitik das Zweifeln lehrt

Wolfgang Denecke

Ein heißer Strahl und erkaltete Wände

Vom Umgang der Schule mit lebenden Kulturen

Die in Deutschland seit einiger Zeit geführte Debatte darüber, ob die Schule angesichts des immer deutlicher sich abzeichnenden Umbaus der Welt zu einem aus schlanken Staaten bestehenden globalen Dorf einer umfassenden Modernisierung zu unterziehen sei oder nicht, ist durch eine theoretische Unsicherheit geprägt, die für die Schulreformdiskussionen der letzten 50 Jahre insgesamt charakteristisch ist: Wann immer ein kleineres oder größeres Reformprojekt Gegenstand öffentlicher Auseinandersetzungen war, herrschte sowohl auf der Seite der Befürworter als auch auf der Seite der Gegner des Projekts eine grundsätzliche Uneinigkeit in der Einschätzung des Erfolgs der auf die Veränderung schulischer Wirklichkeit zielenden Maßnahmen. So wurde im Lager der Befürworter die emphatische Hoffnung auf eine durchgehende Erneuerung der Schule regelmäßig durch die resignative Behauptung in Frage gestellt, dass in letzter Instanz sowieso alles beim Alten bleibe, weil es der schwerfälligen Institution Schule immer wieder gelinge, zukunftsweisende Reformanstrengungen ins Leere laufen zu lassen. Und im Lager der Gegner wurde der Angst vor dem endgültigen Niedergang der Schule ebenso regelmäßig mit dem ermutigenden Hinweis darauf begegnet, dass es die Institution Schule noch immer geschafft habe, ihren gesellschaftlichen Erziehungs- und Bildungsauftrag zu erfüllen, indem sie nicht irgendwelchen modischen Reformideen gefolgt sei, sondern mit unbeirrbarem Realismus an altbewährten Handlungsmustern festgehalten habe.

Es stehen sich also die Annahme eines möglichen Wandels von Schule und die gegenteilige Annahme seiner Unmöglichkeit unvermittelt gegenüber, wobei These und Antithese auf den ersten Blick gleichermaßen plausibel scheinen, ohne dass sich sagen ließe, worin genau ihre Plausibilität liegt, denn die in öffentlichen Schulreformdebatten ins Feld geführten Ansichten über die Veränderbarkeit von Schule sind zumeist nicht sachlich fundiert, sondern das Resultat pauschaler Vorurteile und generalisierender Projektionen. Von daher wäre es, wenn man wirklich etwas über die umstrittene Sache in Erfahrung bringen will, notwendig, sich dem Objekt Schule in einer Reihe von empirischen Fallstudien zu nähern, die sich, anstatt wie die in den öffentlichen Schulreformdebatten gepflegten Alltagstheorien vorschnell aufs Ganze zu gehen, in mikrologischen Analysen signifikanter Materialien auf spezifische Einzelaspekte der Wirklichkeit von Schule richten. Nur auf der Basis solcher mikrologischer Untersuchungen kann man zu begründeten Aussagen darüber gelangen, ob sich in der Schule in den letzten 50 Jahren etwas Grundlegendes geändert hat oder nicht.¹

I

Die folgende Fallstudie soll einen kleinen Baustein zu einer empirisch gehaltvollen Theorie des Wandels von Schule liefern, indem sie in einer detaillierten Analyse von Dokumenten zur Schulraumgestaltung untersucht, ob im Hinblick auf zwei der wesentlichen Dimensionen der Wirklichkeit von Schule, d.h. in Bezug auf ihren Doppelcharakter als Ort der Enkulturation und als Teil der Lebenswelt der heranwachsenden Generation von einem substanziellen Wandel gesprochen werden kann oder nicht. Die doppelte Frage danach, wie die Schule die Kinder und Jugendlichen (etwa durch die Initiierung eines hausgemachten Kulturprogramms) in den Horizont der überlieferten Kulturgüter und Wertvorstellungen einführt und wie sie (z.B. durch Angebote zur Freizeitgestaltung) auf deren lebensweltliche Interessen und Erfahrungen eingeht, richtet sich zwar nicht unmittelbar auf den Kern des schulischen Geschäfts, also auf die verschiedenen Formen unterrichtlicher Erziehung und Bildung. Doch sie betrifft gleichwohl zentrale Aspekte schulischer Realität, insofern die zivilisatorischen Wirkungen der Institution in erheblichem Maße immer auch von ihrem Selbstverständnis als kulturvermittelnder Instanz und ihrem Verhältnis zur umgebenden Lebenswelt abhängen.

Bei den drei Fällen von Schulraumgestaltung, die hier als Basis einer Hypothesenbildung hinsichtlich des Wandels von Schule dienen sollen, handelt es sich um unterschiedliche Formen von Wandschmuck bzw. Wandbemalung, die Aufschluss über das Selbstverständnis von Schulen als Ort der Enkulturation und als Teil der Lebenswelt der heranwachsenden Generation gewähren, insofern sie nicht an für die Öffentlichkeit unzugänglichen, sondern an exponierten und darin gleichsam repräsentativen Punkten des schulischen Raumes platziert sind. Abbildung 1 zeigt die Kopie eines römischen Reliefs, die in den 50er und 60er Jahren die Schüler eines Gymnasiums beim Betreten des Hauptgebäudes begrüßte, Abbildung 2 eine in den 80er Jahren von Schülern angefertigte Trompe-l'Oeil-Malerei, die sich in einem stark frequentierten hallenartigen Raum im Flurbereich eines Gymnasiums befindet, Abbildung 3 ein Graffiti, mit dem ein Mediendesigner vor kurzem eine Betonwand im Eingangsbereich seiner ehemaligen Schule, ebenfalls ein Gymnasium, besprüht hat (s. u.).

Schaut man sich die Bilder nun daraufhin an, ob und wenn ja in welcher Weise sich die Institution Schule während der letzten 50 Jahre in puncto Kulturvermittlung und Lebensweltbezug verändert hat, so wird man sich zunächst kaum dem Eindruck entziehen können, dass die Dinge auf der Hand liegen.² Die Fallreihe scheint nämlich auf den ersten Blick den allmählichen Übergang von einer die Lebenswelt der Heranwachsenden außen vor lassenden Fixierung der Schule auf die Kultur des klassischen Altertums zu einer diese Lebenswelt miteinbeziehenden Öffnung gegenüber der Gegenwartskultur zu dokumentieren und darin eine weit verbreitete Alltagstheorie zu bestätigen, der zufolge unter den beiden in Frage stehenden Aspekten tatsächlich von einer grundlegenden Transformation schulischer Wirklichkeit gesprochen werden kann: Zum einen habe sich die Schule, so die im öffentlichen Diskurs immer wieder zu hörende Meinung, von einer mehr oder weniger strengen Bildungsanstalt, der es primär um die autoritative Tradierung eines klassischen Kanons abendländischer Kulturgüter und Wertbindungen ging, sukzessiv zum Schauplatz einer eher liberalen

Kulturvermittlung gewandelt, die in der zunehmenden Einbindung multi- und massenkultureller Elemente auf eine demokratisch-pluralistische Enkulturation der Heranwachsenden zielt. Zum anderen habe sich die Schule von einer isolierten Sphäre, in der der Nachwuchs gerade durch eine rigide Abdichtung gegenüber der außerschulischen Lebenswelt auf das Leben vorbereitet werden sollte, Stück für Stück in einen Ort verwandelt, an dem die außerschulischen Erfahrungen von Kindern und Jugendlichen aufgegriffen und integriert werden.

Es liegt also nahe, die Analyse, noch bevor sie wirklich begonnen hat, zu beenden und die Bilder als Hinweis darauf zu verbuchen, dass sich in der Schule während der letzten Jahrzehnte tatsächlich etwas Grundlegendes geändert hat. Man kann sich die Sache indes nicht ganz so einfach machen, wie es zunächst scheint, denn es könnte sein, dass der beim ersten Hinschauen sich einstellende Eindruck der Stichhaltigkeit der vorherrschenden Alltagstheorie über den Wandel von Schule zirkulär ist. Es ist nämlich sehr gut möglich, dass diese Theorie die Wahrnehmung der Bilder immer schon entscheidend präformiert und es dem Betrachter dadurch schwer macht, in ihnen etwas anderes zu sehen als Belege für die Richtigkeit seiner vorgefassten Meinung. Über den Wandel von Schule würde man auf solche Weise so gut wie gar nichts in Erfahrung bringen, insofern man aus den Dokumenten immer nur das herauszöge, was man zuvor in sie hineinprojiziert hat. Es gilt also noch einmal genauer hinzuschauen und zu prüfen, ob der spontan sich bildende Eindruck eines substantiellen Wandels von Schule Substanz hat oder nicht.

II

Die Kopie eines römischen Reliefs, die in den 50er und 60er Jahren das Hauptgebäude eines Gymnasiums schmückte, war so platziert, dass die Schüler, wenn sie über eine Treppe zu den in den oberen Stockwerken liegenden Klassenräumen gingen, gleichsam zu ihr aufstiegen. Diese Art der Präsentation, die an die Ehrfurcht gebietende Inszenierung von Altarbildern erinnert, lässt darauf schließen, dass die Schul-



leitung die Absicht hatte, den im Relief gezeigten Ausschnitt aus dem Leben des klassischen Altertums als vorbildlich darzustellen, als Erscheinung einer mustergültigen Kultur, die ungeachtet ihrer zeitlichen Distanz zur Gegenwart unvergänglich aktuell ist. Der Hinweis auf die Verbindlichkeit der Antike erfolgt dabei in pointierter Form, insofern nicht eine x-beliebige, sondern eine Unterrichtsszene exponiert und der Betrachter damit zugleich reflexiv auf eben jene Sphäre aufmerksam gemacht wird, in die er beim Passieren des Reliefs eintritt. Die Orientierung der Heranwachsenden am klassischen Altertum soll nicht durch die Vorführung irgendwelcher kanonischer Inhalte, sondern durch die Zurschaustellung einer Lehr- bzw. Lernformation bewirkt werden, die aus der Sicht der Schulleitung schon in den Frühzeiten der abendländischen Kultur die Grundlage dafür bildete, dass kanonische Inhalte an den Nachwuchs weitergegeben werden konnten.

Wenn man sich das Relief genauer ansieht, gelangt man unwillkürlich zu dem Schluss, dass es einen autoritären Modus der Vermittlung von Lernstoffen zeigt. Dieser Eindruck geht in erster Linie von den beiden Figuren aus, die sich im Zentrum der Komposition befinden. Ein auf einem thronartigen Stuhl sitzender Lehrmeister fixiert einen ihm seitlich zugekehrten Schüler beim Lesen einer Pergamentrolle. Mit seiner rechten, zur Faust geballten Hand scheint der Lehrer einen gleichmäßigen Takt zu schlagen, vielleicht um den Schüler, dessen leicht geöffneten Mund ein wenig Unsicherheit verrät, zu einer rhythmisch korrekten Rezitation des Textes zu bringen. Das Ganze wirkt wie eine Prüfungssituation, in der kenntlich werden soll, ob der Schüler seine Lektion gelernt hat oder nicht. Die Konzentration auf den Augenblick der Tradierung des Wissens wird durch die an den beiden Rändern des Reliefs positionierten Figuren noch verstärkt. Der links außen sitzende Junge schaut nicht in seine Pergamentrolle, sondern blickt in Richtung seines auf dem Prüfstand stehenden Mitschülers. Und der rechts außen verharrende Junge mit der zusammengeklappten Schreibtafel und der zum Gruß erhobenen Hand unterstreicht ebenfalls, indem er keine erkennbare Beachtung findet, dass nur das Geschehen in der Mitte Aufmerksamkeit verdient. In ihrer statuarischen Unbewegtheit, die sich vor allem in der auffälligen Parallelstellung der Füße ausdrückt, bilden die beiden Randfiguren den kompositorischen Rahmen für die im Zentrum sich vollziehende Vermittlung des Wissens, wobei trotz der vergleichsweise lockeren Fußstellung der beiden Hauptakteure kein Zweifel daran aufkommt, dass es sich bei dieser Vermittlung um einen Akt strikter Instruktion handelt, der dem in der Pergamentrolle lesenden Schüler keine andere Wahl lässt, als sich den vom Lehrer vorgegebenen Inhalt in der vom Lehrer vorgegebenen Form zu Eigen zu machen. Dies manifestiert sich nicht zuletzt in der Körperhaltung des Jungen. Er sitzt passiv zurückgelehnt in einem Stuhl, der ihm nicht den geringsten Spielraum für abweichende Regungen lässt, indem er seinen noch etwas unförmig wirkenden Körper schalenartig umschließt und darin gewissermaßen als die zu Stein gewordene Aufforderung der Erwachsenen an den noch unausgebildeten Nachwuchs in Erscheinung tritt, sich in das Unausweichliche: in die von ihm verlangte Übernahme des tradierten Wissens zu fügen.

Angesichts der autoritären Züge des Verhältnisses der beiden Hauptakteure liegt es nahe, die dargestellte Lehr- bzw. Lernform mit der Logik des Nürnberger Trichters in Zusammenhang zu bringen. Dies wäre indes ein gravierender Fehlschluss, denn die

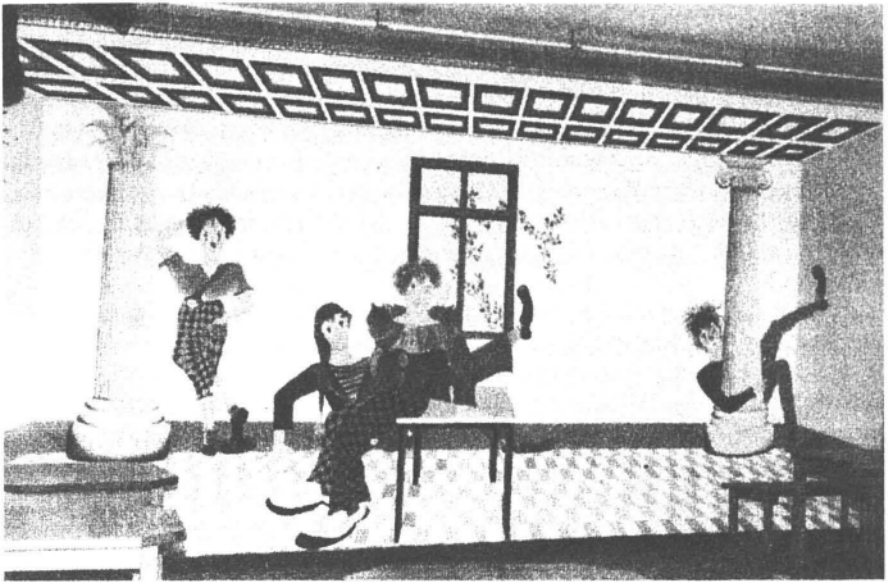
Szene auf dem Relief ist ungeachtet ihres offenkundigen Zwangscharakters alles andere als der Schauplatz eines mehr oder weniger stupiden Eintrichterns vorgefertigten Wissens. Beim näheren Hinsehen lassen sich deutliche Belege dafür finden, dass der gezeigte Unterricht nicht auf blinden Nachvollzug, sondern auf vernünftige Einsicht in die naturgegebene Verbindlichkeit des Lernstoffs setzt. So präsentiert sich der Lehrer nicht bloß als eine überlegene Respektperson, der es zu gehorchen gilt, sondern zugleich als ein Mensch, der ganz nah bei seinen Schülern ist und ihnen bei der Bewältigung ihrer Aufgaben hilfreich zur Seite steht. Er scheint seinen Stuhl in diesem Sinne sogar ein Stück weit in Richtung des lesenden Jungen gedreht zu haben, um sich ihm besser zuwenden zu können. Seine zur Faust geballte Hand wäre dann, so sie denn den Takt schlägt, anstatt als Geste des Einpaukens als Ausdruck des Versuchs zu werten, dem Jungen bei der aktiven Aneignung des Textes zu assistieren. Der Eindruck, dass der Lehrer in seiner eigentümlichen Doppelfunktion als gestrenger Meister und freundlicher Helfer die Rolle eines *Primus inter Pares* spielt, wird durch die Tatsache untermauert, dass er nicht höher sitzt als seine Schüler. Sein thronartiger Stuhl unterscheidet sich von den anderen Stühlen nur an der Basis, ist aber sonst mit ihnen identisch. Und auch das merkwürdige Faktum, dass er nicht größer ist als seine Schüler, zeigt unmissverständlich an, dass sich seine Vorrangstellung anstatt auf irgendwelche äußerlichen Attribute einzig und allein auf den natürlichen Wissensvorsprung gründet, den er als Erwachsener nun einmal hat und den zu leugnen unvernünftig wäre. Von daher lässt sich zusammenfassend sagen, dass der auf dem Relief dargestellte Unterricht in seiner Mischung aus autoritärer Instruktion und freundschaftlicher Fürsorge eine Gesellschaft vor Augen führt, die ihren Nachwuchs nur deshalb zur Übernahme des tradierten Wissens anhält, weil aus ihrer Sicht kein vernünftiger Zweifel daran bestehen kann, dass sowohl die Inhalte dieses Wissens als auch die Formen seiner Vermittlung in der Natur der Dinge liegen.

Frägt man nun auf der Grundlage der Analyse des Reliefs nach dem Selbstverständnis des Gymnasiums als kulturvermittelnder Instanz und nach seinem Verhältnis zu den lebensweltlichen Erfahrungen der Heranwachsenden, wird man kaum bestreiten können, dass die Ausgangsbehauptung der oben skizzierten Alltagstheorie, der zufolge die Kinder und Jugendlichen in den 50er und 60er Jahren vornehmlich mit einem von ihrer Lebenswelt abgehobenen Kanon klassischer Kulturgüter vertraut gemacht wurden, bestätigt wird. In der an exponiertem Ort zur Schau gestellten Unterrichtsszene präsentiert sich das Gymnasium als eine altherwürdige Institution, die darüber wacht, dass die in der Antike sich ausbildenden Wissenshorizonte und Wertbindungen des abendländischen Denkens vom Nachwuchs übernommen werden. Dabei rechtfertigt es seine autoritative Forderung nach Orientierung an der Tradition, indem es eine Lehr- bzw. Lernform auswählt, die in ihrer fast schon familiär zu nennenden Intimität zugleich anzeigt, dass sich die Schüler keinen anonymen Zwängen zu unterwerfen haben, sondern im Vertrauen auf den natürlichen Vernunftvorsprung der Erwachsenen zur Einsicht in die Substantialität der überlieferten Kultur gelangen sollen. Dieser im Rückgriff auf ein antikes Vorbild unternommene Versuch des Gymnasiums, die den Kindern und Jugendlichen zuteil werdende Bevormundung als Fürsorge auszuweisen, stellt indes nichts anderes dar als eine Flucht vor der Gegenwart, insofern sich das durch ein Ineinander von Autorität und Intimität bestimmte Genera-

tionenverhältnis, das auf dem Relief zu sehen ist, weder in der innerschulischen noch in der außerschulischen Wirklichkeit der 50er und 60er Jahre wiederfindet: Die Klassenräume dieser Zeit waren in der Regel nicht, wie der antike Wandschmuck suggeriert, Foren sokratischer Zwiegespräche, sondern Schauplätze eines anonymen Frontalunterrichts, bei dem sich ein Lehrer gegenüber einer mehr oder weniger amorphen und chaotischen Schülermasse zu behaupten hatte. Und die moderne Industriegesellschaft, für die diese Form des Unterrichts repräsentativ ist, zeichnete sich schon damals anstatt durch eine unverbrüchliche kulturelle Kontinuität durch kulturelle Brüche aus, die dazu führten, dass die Grenzlinie zwischen den zu übernehmenden und den zu verabschiedenden Elementen des Tradierten immer erst noch auszuhandeln war. Das in der Zurschaustellung des Reliefs sich ausdrückende Selbstverständnis des Gymnasiums als Enkulturationsinstanz erweist sich so gesehen als doppelt illusionär, indem es zum einen davon ausgeht, dass auch eine auf demokratischer Pluralität aufbauende Gesellschaftsordnung einer monolithischen Leitkultur bedürfe, und indem es zum anderen geltend macht, dass die zwangsförmig sich vollziehende Vermittlung dieser Leitkultur im Grunde das genaue Gegenteil von Zwang sei. Der Schwachpunkt dieses illusionären Selbstverständnisses liegt dementsprechend in seiner nicht zu übersehenden Abgehobenheit vom Leben eben jenes Nachwuchses, der auf das Leben vorbereitet werden soll. Sie erscheint mit abschließender Prägnanz in dem gleichsam ins Bild passenden Faktum, dass unterhalb des Reliefs die notorische Schulweisheit »Non scholae sed vitae discimus« zu lesen war, in der sich das schlechte Gewissen einer Institution verdichtet, die sich nicht ganz zufällig mit schöner Regelmäßigkeit gegen den Vorwurf verteidigen zu müssen glaubt, ein freischwebendes System zu sein.

III

Die Trompe-l'Oeil-Malerei wurde in den 80er Jahren von Schülern eines Gymnasiums angefertigt, um einem stark frequentierten hallenartigen Flurraum, der von ihnen anscheinend als anonym und gesichtslos wahrgenommen wurde, ein menschliches Antlitz zu geben. Schulleitung und Kollegium hatten dem Projekt, das ihnen zunächst nicht ganz geheuer war, zu guter Letzt zugestimmt und dadurch signalisiert, dass sie bereit waren, über den eigenen Schatten zu springen und sich, anstatt sich immer nur der kulturellen Tradition zu widmen, um die Integration von Elementen einer in der Lebenswelt der Heranwachsenden fundierten Gegenwartskultur zu bemühen. Die Abkehr von der Fixierung auf das Vergangene vollzieht sich dabei auf eine sehr pointierte Weise, insofern das Trompe-l'Oeil ein Aufeinandertreffen von Symbolen einer modernen Jugendkultur mit Versatzstücken des klassischen Altertums zeigt und damit reflexiv auf eben jenen Transformationsprozess aufmerksam macht, der in der Realisierung des Trompe-l'Oeil seinen Anfang nehmen soll. Das Gymnasium versucht seine Aufgeschlossenheit gegenüber der außerschulischen Lebenswelt der Heranwachsenden nicht durch die Darstellung irgendwelcher aktueller Alltagsszenen, sondern durch die explizite Infragestellung eines Zeitalters zu dokumentieren, das allgemein als Ausgangspunkt der kulturellen Tradition des Abendlandes gilt.



Eine genauere Betrachtung der Trompe-l'Oeil-Malerei führt zunächst zu dem Schluss, dass in ihr ein spielerisches und darin zugleich respektlos wirkendes Verhältnis zu der die abendländische Kulturtradition symbolisierenden Welt der Antike in Erscheinung tritt. Dieser Eindruck geht in erster Linie von den beiden Figuren aus, die die Randpositionen des Bildraums besetzen. Die clowneske Gestalt, die mit betonter Lässigkeit an der linken Säule lehnt, und ihr an der rechten Säule herumtuerndes Pendant geben unzweideutig zu erkennen, dass sie nicht gewillt sind, sich von der Unbeweglichkeit ihres antiken Umfelds, die sich vor allem in den gleichmäßigen Mustern der Kassettendecke und des Fußbodens manifestiert, einschüchtern zu lassen. Doch auch die beiden auf einem Stuhl bzw. Tisch sitzenden Figuren in der Bildmitte, die wie die Randfiguren durch Schminke, Haartracht und Kleidung als Clowns ausgewiesen sind, zeigen in ihren eigenwilligen Körperhaltungen an, dass sie lieber über Tische und Bänke gehen, als sich ihrer klassisch-allzuklassischen Umgebung anzupassen. In der Trompe-l'Oeil-Malerei präsentiert sich also eine Jugend, die mit der von ihr als starr und monoton empfundenen kulturellen Tradition der Erwachsenen demonstrativ bricht und ihr eine ebenso lebendige wie farbenfrohe Gegenwarts-kultur entgegensetzt. Diese der Szenerie nachhaltig einbeschriebene Logik der Provokation offenbart sich nicht zuletzt darin, dass alle vier Clowns den Betrachter unvermittelt anschauen. Durch die direkte Kontaktaufnahme treten sie nämlich tendenziell anstatt als Kunstfiguren als selbstbewusste Subjekte auf, die in ihrer nicht zu übersehenden Eigenständigkeit signalisieren, dass der in ihnen sich ausdrückende Wille zum Bruch mit dem Tradierten nicht fiktiv, sondern real ist. Das Bedürfnis, die Substantialität des jugendlichen Aufstands gegen die tradierte Hochkultur hervorzuheben, bildet vielleicht auch den Hintergrund für den Entschluss der an dem Projekt beteiligten Schüler, die Wand des Flurraums nicht mit einer ganz normalen, sondern

mit einer Trompe-l'Oeil-Malerei zu versehen, denn eine solche Malerei zeichnet sich ja gerade dadurch aus, dass sie, zumindest aus einer bestimmten Perspektive, als integrales Element der Wirklichkeit erscheint. Das Trompe-l'Oeil mit den vier Clowns stellt dementsprechend das Hereinbrechen der Gegenkultur der Heranwachsenden, indem es die Grenze zwischen dem realen Flur- und dem künstlichen Bildraum illusionistisch verwischt, als einen tatsächlichen Vorgang dar und spitzt so die in der fiktiven Szene enthaltene Forderung der Schüler noch einmal zu: ihren in der durch das Fenster hereinwachsenden Pflanze symbolisch sich verdichtenden Wunsch nach Aufhebung der starren Trennung von innerschulischer Lern- und außerschulischer Lebenswelt.

Mit Blick auf die provokanten Züge des Verhaltens der vier Clowns liegt es nahe, das Trompe-l'Oeil als eine pointierte Form des Widerstands gegen das traditionalistische Kulturverständnis des Gymnasiums zu betrachten. Damit würde man die objektive Sinnstruktur des Bildes indes verfehlen, denn es ist bei aller demonstrativer Kritik an der Abgehobenheit und Lebensferne des am Gymnasium vermittelten Kanons abendländischer Kulturgüter das genaue Gegenteil einer radikalen Infragestellung der Vorherrschaft der kulturellen Tradition des Abendlandes. Beim nochmaligen Hinsehen wirkt die der Szenerie nachdrücklich einbeschriebene Aufforderung zum Bruch mit dem Vergangenen eigentümlich kraftlos und gebrochen. So erweisen sich die unterschiedlichen Körperhaltungen, mit denen die Clowns ihren subversiven Eigensinn zur Schau stellen, als Muster ohne Wert, insofern sie auf den zweiten Blick anstatt als authentische Ausdrucksformen eines bewegten Innenlebens als Spielarten einer verkrampften Inszenierung von Lebendigkeit: als erstarrte Posen in Erscheinung treten. Darin aber entpuppt sich das Clown-Quartett als ein integrales Moment eben jenes antiquiert statischen Arrangements, von dem es sich demonstrativ abzuheben versucht. Der Eindruck, dass sich die Clowns der sie umgebenden Statik einfügen, wird durch die Tatsache gestützt, dass zwischen ihrem farbenfrohen Outfit und den Versatzstücken des klassischen Altertums auffällige Analogiebeziehungen bestehen. Ihre Kostüme entsprechen der Kassettendecke und dem karierten Fußboden nicht nur durch ihre zum Teil sehr ähnliche Musterung, sondern zeichnen sich auch insgesamt durch dieselbe kleinkarierte Sauberkeit und Ordnung aus. Auf solche Weise formieren sich die Elemente der Komposition zu guter Letzt zu einer in sich stimmigen Textur, in der die vermeintlichen Gegensätze zu einer harmonischen Einheit verwoben sind. Das Trompe-l'Oeil führt so gesehen einen Modus jugendlicher Opposition vor, der die herrschende Kultur nicht wirklich ernsthaft hinterfragt, insofern er in seiner betonten Künstlichkeit und Stubenreinheit anzeigt, dass das Ganze im Grunde nur ein harmloser Spaß ist. Die konformistische Zurücknahme des kritischen Impulses offenbart sich besonders deutlich, wenn man sich die Gesichter der Clowns genauer anschaut. Ihr Blick, der im ersten Moment ein starkes Selbstbewusstsein auszudrücken scheint, wirkt beim näheren Hinsehen ziemlich unsicher und fast schon hilflos, so als wüssten sie nicht so recht, was sie auf dem Bild eigentlich zu suchen haben. Von diesem Eingeständnis der eigenen Substanzlosigkeit und Deplatziertheit, mit dem sich die Clowns in die altherwürdige Tradition affirmativer Hofnarren einreihen, fällt zugleich ein neues Licht auf den Entschluss der Schüler, die Wand des Flurraums mit einem Trompe-l'Oeil zu bemalen, denn ein Trompe-l'Oeil

stellt sich, hat man es erst einmal als künstliches Gebilde durchschaut, als Resultat eines vergleichsweise billigen Tricks dar, als ein effekthascherisches Machwerk, das letztlich weniger Substanz besitzt als ein herkömmliches Bild. Dass das als Bruch mit den Autoritäten sich gerierende Projekt der Schüler sich selbst neutralisiert, zeigt ein Blick auf das im Fluchtpunkt der Szene sich befindende Motiv der durch ein Fenster hereinwachsenden Pflanze. Das Fenster ist nicht geöffnet, so dass das in den Innenraum hineinragende Ende des Zweiges auch auf der fiktiven Ebene des Bildes nur gemalt sein kann. Es ist ein *Trompe-l'Oeil* im *Trompe-l'Oeil*, das dem Betrachter noch einmal reflexiv vergegenwärtigt, dass das vor seinen Augen sich abspielende Hereinbrechen der Wirklichkeit in Wirklichkeit nur Schein ist.

Wenn man nun ausgehend von der Analyse der *Trompe-l'Oeil*-Malerei danach fragt, ob sich das Gymnasium in puncto Kulturvermittlung und Lebensweltbezug entscheidend verändert hat, wird man konstatieren müssen, dass sich die Kernthese der oben skizzierten Alltagstheorie, der zufolge seit den 70er Jahren ein grundlegender Wandel der Institution Schule in Richtung auf mehr Pluralismus und Weltoffenheit zu verzeichnen ist, nicht bestätigen lässt. Zwar ist nicht von der Hand zu weisen, dass die öffentliche an einer exponierten Stelle des schulischen Raumes stattfindende Inszenierung eines gleichsam närrischen Umgangs mit der kulturellen Tradition des Abendlandes an einem Gymnasium der 50er und 60er Jahre schlichtweg unmöglich gewesen wäre. Von einer entscheidenden Veränderung kann aber dennoch nicht die Rede sein, weil die clowneske Subversion der herrschenden Kultur vordergründig bleibt und das latente Grundprinzip der Schule nicht berührt, das darin zu bestehen scheint, alles abzuwehren, was den gesellschaftlichen Status der Institution als verhältnismäßig autonome: mit Definitionsmacht in Sachen Bildung und erzieherischer Sanktionsgewalt ausgestattete Enkulturationsinstanz ernsthaft gefährden könnte. Das *Trompe-l'Oeil* mit den vier Clowns indiziert also lediglich so etwas wie einen Wandel an der Oberfläche, der auf Transformationsprozesse in der Außenwelt Bezug nimmt, ohne indes die Schule aus ihrem inneren Gleichgewicht zu bringen. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass der Projektentwurf, der in der Zurschaustellung einer illusorischen Fluchtbewegung auch etwas zutiefst Illusionsloses hat, nicht von der Schulleitung oder dem Kollegium, sondern von Schülern stammt. Die alte Rolle des Gymnasiums als Bollwerk der abendländischen Kultur war offenbar auch nach der Reformphase der 70er Jahre noch so intakt, dass die affirmative Artikulation seines traditionellen Selbstverständnisses, die vor der Reform noch den Vertretern der Institution oblag, nun mit sicherem Instinkt von dem offiziell nach Artikulation der eigenen Bedürfnisse verlangenden Nachwuchs vorgenommen wurde. Entsprechend waren Schulleitung und Kollegium mit dem Ergebnis des Projekts, dem sie zunächst misstraut hatten, vollauf zufrieden. Sie lobten das *Trompe-l'Oeil*-Bild wegen seiner Schönheit und zollten ihm darin nach gutem abendländischen Brauch jenen herablassenden Respekt, den man vor Dingen hat, die zu schön sind, um wahr zu sein.



IV

Das Graffiti-Bild wurde vor kurzem von einem Mediendesigner angefertigt, um aus einer tristen Betonwand, die sich im Eingangsbereich eines Gymnasiums, der ehemaligen Schule des Designers, befindet, einen Ort der Auseinandersetzung mit dem eigenen Leben zu machen. Die Schule hatte dem Projekt, dessen links oben ins Bild gesetzter Titel »To wish impossible things« lautet, nicht nur ihren Segen gegeben, sondern es durch die Übernahme der Materialkosten auch finanziell unterstützt und damit demonstriert, dass ihr daran gelegen war, die zur Tradition gymnasialer Kulturvermittlung in Spannung stehende Alltagskultur der nachwachsenden Generation in sich aufzunehmen. Die Integration der Lebenswelt der Kinder und Jugendlichen vollzieht sich dabei auf eine andere Weise als in dem Trompe-l'Oeil mit den vier Clowns, insofern das Graffiti auf eine ausdrückliche Thematisierung der Spannung zwischen der schulischen und der außerschulischen Kultur verzichtet. Der klassische Kanon gymnasialer Bildung ist zum Zeitpunkt der Entstehung des Projekts anscheinend nicht mehr allgegenwärtig, so dass die Präsentation der außerschulischen Kultur, anstatt die schulische ausdrücklich negieren und darin negativ auf sie fixiert bleiben zu müssen, gleichsam ohne Umschweife erfolgen kann.

Schaut man sich das Graffiti genauer an, gelangt man zunächst zu dem Schluss, dass es eine Welt zeigt, in der das Regelwerk eines rational distanzierten Verhältnisses zu den Dingen keine Gültigkeit hat. Dieser Eindruck geht in erster Linie von dem komplexen Formenkonglomerat aus, das die linke Hälfte der Betonwand bedeckt. Es setzt sich anstatt aus klar erkennbaren und sinnvoll sich ergänzenden Einzelgestalten aus heterogenen und häufig diffus bleibenden Versatzstücken zusammen und tritt so

gewissermaßen als ein polymorph-perverses Phantasiegebilde in Erscheinung, das die traditionelle Vernunftordnung der abendländischen Kultur über den Haufen wirft: Umrisse von Menschen vermischen sich mit Konturen von Tieren und Pflanzen, ohne sich zu einer organischen Einheit zu formieren. Und von vielen Elementen lässt sich überhaupt nicht sagen, ob sie eher etwas Menschliches, etwas Tierisches, etwas Pflanzliches oder aber all dies zugleich darstellen. Das Graffiti präsentiert also eine Wirklichkeit, die nicht durch die auf Eindeutigkeit zielende Subsumtionslogik des Realitätsprinzips, sondern durch die surreale Assoziationslogik des Traums bestimmt wird. Darauf verweist nicht zuletzt das im Zentrum des Konglomerats sich befindende Auge, das hier in seiner klassischen Funktion als Zeichen für das Visionäre eingesetzt wird. Das solchermaßen in eine phantastische Gegenwelt zum grauen Schulalltag einführende Bild soll indes, anders als der plakative Titel »To wish impossible things« zunächst vermuten lässt, nicht bloß einen utopischen Tagtraum schildern, sondern bei aller Träumerei zugleich auf die dunklen Seiten des Lebens aufmerksam machen. In diesem Sinne geben die außerhalb des Konglomerats platzierten Elemente des Werkes dem Betrachter zu verstehen, dass es im Traumreich der verborgenen Wünsche auch zum Alptraum einer unvermittelten Konfrontation mit geheimen Ängsten kommen kann. So deutet das mit Stacheln und Skorpionsschwänzen ausgestattete Objekt am oberen Bildrand auf tödliche Gefahren hin. Das in Farbe und Form grell und aggressiv wirkende Insekt mit dem spektakulären Giftstachel kündigt schmerzhaftes Erlebnisse an. Und die Kreatur unten rechts, die wie eine bizarre Mischung aus Gottesanbeterin und fleischfressender Pflanze aussieht, verspricht ebenfalls nichts Gutes. Von daher könnte man das Graffiti-Projekt zusammenfassend als einen Versuch bezeichnen, das beschränkte Selbstverständnis des Gymnasiums als Ort der Sicherung der kulturellen Tradition des Abendlandes zu durchbrechen und jenen elementaren Lebenswünschen und Lebensängsten von Kindern und Jugendlichen zum Ausdruck zu verhelfen, die im Zuge der Vermittlung abendländischer Kultur immer wieder verdrängt werden.

Angesichts der chaotischen und aggressiven Züge der auf der Betonwand entfalteten Visionen liegt es nahe, das Graffiti als einen forcierten Angriff auf die rationalistisch verengten Bildungs- und Erziehungsroutinen der Institution Schule zu betrachten. Damit würde man jedoch dem objektiven Gehalt des Bildes nicht gerecht, denn es ist ungeachtet der ihm einbeschriebenen Kritik an der Phantasielosigkeit der schulischen Vernunftkultur kein Schauplatz eines phantastischen Kulturkampfes gegen die Vernunftlastigkeit der Schule. Beim genaueren Hinsehen wirken die »unmöglichen Dinge«, die das Bild laut Titel präsentiert, nicht wie Ausdrucksformen eines mehr oder weniger zügellosen Aufbegehrens gegen das Regelwerk rationaler Distanzierung, sondern wie Resultate eines ästhetischen Kalküls, das mit dem Regelwerk rationaler Distanzierung voll im Einklang steht. So erweist sich der die linke Wandhälfte bedeckende Gestaltkomplex, in dem zunächst alles drunter und drüber zu gehen scheint, auf den zweiten Blick als ein insgesamt sehr ausgeglichenes Gefüge, das den Betrachter, anstatt ihn aus dem Gleichgewicht zu bringen, in seiner gewohnheitsmäßigen Tendenz zur subsumtionslogischen Aneignung der Welt bestätigt. Die Elemente des Komplexes sind nämlich bei aller Fragmentarität und Heterogenität so um das zentrierende Auge versammelt, dass man stets die Übersicht behält und sich

von dem fein säuberlich arrangierten Tohuwabohu an der Peripherie mühelos ein Bild machen kann. Das Auge fungiert gewissermaßen als Auge eines Sturms im Wasserglas, als ruhende Mitte eines wohltemperierten Tableaus, das jenseits seiner vordergründigen Dynamik die gleiche bodenständige Solidität besitzt wie der Beton, den es verdeckt. Dies ist aber nicht der einzige Aspekt, unter dem das Auge für allgemeine Ordnung sorgt. Es bestätigt die gewohnte Sicht der Dinge auch und vor allem dadurch, dass es in seiner klassischen Funktion als Symbol des Visionären die es umgebenden Phänomene als bloße Traumgebilde kennzeichnet. Auf solche Weise verleiht es der ganzen Szenerie den Charakter einer harmlosen Spielerei, die die an der Schule herrschende Vernunftkultur nicht in Frage stellt, insofern sie die Artikulation der eigentlichen Wünsche und Hoffnungen der Heranwachsenden in vorausseilendem Gehorsam ins Reich der Phantasie verbannt. Daran können auch die außerhalb des Gestaltkomplexes sich befindenden Elemente des Alptraumhaften nichts ändern, die dem Betrachter zeigen sollen, dass das farbenfrohe Formenspiel auf der Betonwand alles andere als nur ein abgehobener und irrealer Tagtraum ist. Im Gegenteil: Indem sie sich in ihrer aufsehererregenden Skurrilität als substanzlose Zirkusnummern darstellen, demonstrieren sie besonders deutlich, dass sich das prima facie als Hereinbrechen des wahren Lebens in Erscheinung tretende Projekt in Wahrheit selbst neutralisiert.

Wenn man nun auf der Basis der Analyse des Graffiti-Bildes einmal mehr danach fragt, ob sich das Gymnasium in puncto Kulturvermittlung und Lebensweltbezug entscheidend verändert hat, wird man erneut feststellen müssen, dass sich die alltagstheoretische Behauptung eines grundlegenden Wandels der Institution in Richtung auf eine eher pluralistische und weltoffene Schule nicht bestätigen lässt. Zwar ist kaum anzunehmen, dass ein Projekt wie das großformatige Traum-Alptraum-Szenario des Mediendesigners, das auf der phänomenalen Ebene eine unübersehbare Affinität zu einer am Rande des Legalen operierenden jugendlichen Subkultur aufweist, von einem Gymnasium der 80er Jahre finanziell unterstützt worden wäre. Es wäre aber dennoch falsch, von einer entscheidenden Veränderung zu reden, weil der sorgsam inszenierte Angriff aus dem subversiven Reich der Sprayer vordergründig bleibt und die prinzipielle Abwehrhaltung der Schule gegenüber allem, was ihren Status als definitions- bzw. sanktionsmächtige Bildungs- und Erziehungsanstalt zu unterlaufen droht, nicht ernsthaft auf die Probe stellt. Insofern liegt auch hier lediglich ein Wandel an der Oberfläche vor, der die fundamentalen Gesetzmäßigkeiten der Institution Schule nicht berührt. In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass die Schulleitung des Graffiti-Gymnasiums im selben Augenblick, in dem sie den Mediendesigner bei der Materialisierung seiner durchgestylten Phantasien tatkräftig unterstützt, eine Gruppe von Schülern, die es gewagt hatte, eine andere Betonwand der Schule mit authentischen Gelegenheitsgebilden zu besprühen, unter Androhung strafrechtlicher Verfolgung dazu brachte, das Ergebnis der Spontanaktion wieder zu entfernen. Die traditionelle Rolle des Gymnasiums als Ort der Einführung der Heranwachsenden in den Horizont des Wahren, Schönen und Guten ist offenbar auch heute noch so intakt, dass die Institution selbst dort, wo sie sich verstärkt um die Integration einer lebensweltlich verankerten Jugendkultur bemüht, die Überschreitung einer bestimmten Grenze mit sicherem Instinkt als Angriff auf ihren Lebensnerv betrachtet. Im vorlie-

genden Fall wird die Aktualität dieser traditionellen Rolle des Gymnasiums darin sichtbar, dass die Schulleitung unter Verweis auf die Grenzen des guten Geschmacks nur solche Manifestationen des wirklichen Lebens duldet, die in Wirklichkeit nicht aus dem Leben stammen.

V

Die hier untersuchten Formen von Schulraumgestaltung lassen, betrachtet man sie im Zusammenhang, folgende Hypothese hinsichtlich des Wandels von Schule zu: Die Institution hat sich, was ihr Selbstverständnis als kulturvermittelnde Instanz und ihr Verhältnis zur umgebenden Lebenswelt betrifft, in den letzten 50 Jahren tatsächlich verändert, insofern sich der von ihr gewährte Spielraum für die Artikulation lebensweltlich fundierter Alltagskulturen stetig vergrößert hat. So zeugt das von der Schulleitung installierte Relief noch von einer weitgehenden Exklusion der Gegenwarts-kultur zugunsten eines ungebrochenen Festhaltens am Kanon des Tradierten, indem es das Gymnasium der 50er und 60er Jahre implizit als Schauplatz antiker Lehrmethoden darstellt und durch solche Idealisierung die inner- und außerschulische Realität verdrängt. Demgegenüber weist die von Schülern angefertigte Trompe-l'Oeil-Malerei das Gymnasium der 80er Jahre als einen Ort aus, an dem es den Heranwachsenden möglich geworden ist, die Verbindlichkeit der Überlieferung mittels Ironisierung, d.h. durch einen spielerisch distanzierten Umgang mit den klassischen Symbolen der abendländischen Kultur zu hinterfragen und so dem Wunsch nach Aufhebung der starren Trennung von innerschulischer Lern- und außerschulischer Lebenswelt Ausdruck zu verleihen. Und in dem Graffiti-Projekt des Mediendesigners, das die monolithische Vernunftkultur, gegen die es sich richtet, gar nicht mehr thematisch werden lässt, sondern sich umstandslos der Zurschaustellung polymorpher Phantasiegebilde widmet, präsentiert sich das Gymnasium der Gegenwart als eine Institution, die keinen Anstoß daran nimmt, dass das Eindringen der außerschulischen Lebenswelt letztlich in der Diffundierung eben jenes Bildungskanons mündet, der die inner-schulische Lernwelt in der Vergangenheit im Innersten zusammenhielt.

Die auf solche Weise sich vollziehende sukzessive Öffnung gegenüber der Alltagskultur der Heranwachsenden führt indes, wie die Analyse der Fallbeispiele zeigt, nicht zu einer grundlegenden Transformation schulischer Wirklichkeit, sondern lediglich zu einem Wandel an der Oberfläche, weil sie das traditionelle Selbstverständnis des Gymnasiums als Bollwerk der abendländischen Hochkultur nicht wirklich in Gefahr bringt. Die Institution gewährt nämlich den unterschiedlichen Erscheinungsformen des Protests gegen die Sphäre des gesellschaftlich Approbierten bloß deshalb Einlass, weil sie sie zugleich als integralen Bestandteil eben jener Sphäre wahrnimmt. In diesem Sinne wird die Trompe-l'Oeil-Malerei nur in dem Maße salonfähig, in dem sie durch die Sauberkeit und Akkuratessse, mit der vor allem die Versatzstücke des klassischen Altertums dargestellt sind, signalisiert, dass die Schüler, die sie anfertigten, über gewisse technische Grundlagen akademischen Zeichnens verfügten.³ Entsprechend wird das Graffiti-Bild erst in dem Moment möglich, in dem die am Rande der Legalität agierende Graffiti-Bewegung zu einer eigenständigen

Kunstrichtung mutiert ist, die Eingang in die Museen und damit in den landläufigen Kanon des Wahren, Schönen und Guten gefunden hat. Die gegenüber der außerschulischen Realität sich öffnende Institution Schule bewahrt also ihr inneres Gleichgewicht dadurch, dass sie prinzipiell nur solche Raumgestaltungsprojekte unterstützt, die nach Maßgabe eines durchschnittlich halbgebildeten Bewusstseins bei aller Affinität zur Subkultur des Nachwuchses das Gütezeichen der höheren Erwachsenenkultur tragen. Eben dies: die systematische Förderung von Formen der Selbstdarstellung, die auf die etablierte Hoch- und die ihr zuwiderlaufende Subkultur oberflächlich Bezug nehmen, ohne sich wirklich mit ihnen auseinander zu setzen, ist vielleicht auch der Grund dafür, dass die Gebilde, die die Schule als einen Ort der Vorbereitung auf das Leben ausweisen sollen, zumeist eigentümlich kraftlos wirken. In der Hinfälligkeit der synthetischen Produkte verdichtet sich die doppelte Abgehobenheit einer gesellschaftlichen Institution, deren unwandelbare Eigenlogik darin zu liegen scheint, sich sowohl vom Chaos unverbildeten Lebens als auch vom Kosmos lebendiger Bildung in sicherer Entfernung zu halten.

ANMERKUNGEN

- 1 Auf der Basis dieser Fragestellung, die im Zentrum eines Forschungsprojekts am Fachbereich Erziehungswissenschaften der Johann Wolfgang Goethe-Universität steht, werden in der *Pädagogischen Korrespondenz* von nun an unter der neuen Rubrik »Wandel von Schule« empirische Fallstudien erscheinen, die sich auf spezifische Einzelaspekte schulischer Wirklichkeit konzentrieren (Schule als Erziehungsanstalt, als Bildungsanstalt, als Ort von Lernformen, als politischer Raum, als rechtlich verfasste und damit formalisierungsfähige Institution, als Kulturraum, als Teil der Lebenswelt). Zum Stand des Projekts siehe die ins Internet gestellten Texte »Wandel von Schule. Entwurf eines Forschungsprojekts mit dem Ziel einer empirisch gehaltvollen Beschreibung des Wandels von Schule« und »Dimensionen der Schule und ihre Auslegung in Ausrichtungen und Aspekte des Wandels« (Website: <http://www.uni-frankfurt.de/fb04/forschung/wandel.html>; Link »Starttext« bzw. »Ergänzungstext« anklicken).
- 2 Dabei muss man gar nicht eine Vorstellung vom Wandel der Schule in Anspruch nehmen, sondern wird ungleich trivialer feststellen können, dass das Graffiti zeitgenössisch sein dürfte, dass das Relief wahrscheinlich aus konservativen Zeiten der Verehrung der Griechen und Römer stammt und dass das Trompe-l'Œil entsprechend dazwischen platziert werden kann. Die elementare Einordnung von signifikant zeitlich bestimmten Dokumenten lässt sich so als Wandel ihrer äußerlichen Gemeinsamkeit, hier als Wandel des Schmucks von Schule kurzschließen: So bereitet es jungen Leuten, denen man diese drei Dokumente vorlegt, denn auch kein Problem, sie zeitlich zu ordnen. Die differente Semiotik der Bilder erlaubt umstandslos, den Wandel als einen von konservativer Starre über spielerische Ironie bis hin zu progressiver Dynamik zu verstehen.
- 3 Zur Salonfähigkeit des Trompe-l'Œil-Projekts mag auch beigetragen haben, dass der respektlose Umgang mit einschlägigen Symbolen klassischer Bildung spätestens mit der gesellschaftlichen Etablierung der Pop Art zu einem konventionellen künstlerischen Stilmittel avanciert ist.